

# Memórias e enlaces: articulações entre ditadura e família no cinema argentino

## Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Cinema pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Vice-líder do grupo de pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais” da UTP.

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

## Aline Vaz

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao grupo de pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais” da UTP. Bolsista Capes/Prosup.

E-mail: alinevaz900@gmail.com

**Resumo:** Este estudo atenta para imagens de convívios familiares *re-apresentados* no cinema argentino de ficção como inferência de uma memória pós-ditatorial. Um olhar acurado sobre o filme *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) permite tanto identificar contaminações da política opressora no plano das convivências privadas quanto refletir a respeito dos efeitos deletérios que, derivados de um ordenamento impositivo alinhado não com o acolhimento, mas sim com a exclusão, ali deixam sua marca. A saturação da ordem do público no âmbito doméstico resulta em convívios familiares abortados, motivando movimentos de fuga: exílios e refúgios, trânsitos que na perspectiva – promissora? – do devir podem vir a ser ressignificados em acolhimento e libertação.

**Palavras-chave:** Cinema Argentino; Memória Pós-Ditatorial; Paisagens e Espaços; Laços Familiares; Movimentos Migratórios.

**Memories and connections: articulations between dictatorship and family in the Argentine cinema**

**Abstract:** This study deals with images of family conviviality re-presented (presented again) in Argentine fiction cinema as an inference of a post-dictatorial memory. An accurate look at the film *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) allows for identifying contaminations of oppressive politics in the area of private coexistence, as well as for reflection on the deleterious effects derived from a regulatory ordering and controlling system aligned not with warm welcoming but with straight exclusion. The saturation of such system in the domestic sphere results in aborted family relationships, motivating escaping movements: exiles and refuges, transits that in the – promising? – perspective of the future can be redefined in reception and release.

**Keywords:** Argentine Cinema; Post-Dictatorial Memory; Landscapes and Spaces; Family Ties; Migratory Movements.

<sup>1</sup> A denominação “Novo Cinema Argentino” é questão deveras controversa: há divergências tanto em termos cronológicos quanto conceituais e de caracterização. Muitos teóricos são contrários, por exemplo, ao qualificativo “movimento” para o Novo Cinema Argentino. Sergio Wolf (2002) entende que o NCA não se faz movimento devido à ausência de um tratado específico e também por não ser composto por uma determinada geração de cineastas – uma vez que entre os realizadores figuram tanto aqueles que contam 23 anos de idade quanto aqueles que têm mais de 40 anos. Neste trabalho, aprioristicamente, tomaremos como Novo Cinema Argentino o cinema produzido entre os anos 1990 e a primeira década dos anos 2000, que tem como características principais inserir as personagens em lugares físicos e sociais reconhecidos aquém e além da tela do cinema, enfocando protagonistas “à margem de...”, quadriculados em ambientes opressores, inferindo, em certa extensão, os efeitos de políticas públicas autoritárias e repressoras nos convívios familiares.

<sup>2</sup> No original: “Los finales abiertos, la ambigüedad de algunos personajes, la opacidad de las historias, la ausencia de direccionamiento”.

<sup>3</sup> As “Madres de Plaza de Mayo” são mulheres que reivindicam notícias dos filhos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983); prevenindo-se contra uma possível amnésia coletiva, as *Madres* até hoje se organizam em manifestações na praça localizada em frente à Casa Rosada – sede da presidência da república argentina. (Além dos sumiços “inexplicáveis”, dos muitos assassinatos, ressalte-se ainda que durante os sete anos de ditadura muitas crianças foram retiradas do convívio dos pais biológicos e, submetidas à guarda de militares, colocadas para adoção).

<sup>4</sup> Em 1996 organizou-se, lembrando os 20 anos do golpe, o movimento “Hijos” constituído por filhos de desaparecidos durante a ditadura militar. “Los integrantes de HIJOS, por su parte, depositaron también en el visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, a través de vídeos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica [...] destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente, ante la comunidad, las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado” (AMADO, 2004: 180).

<sup>5</sup> Maria Inés Roqué é filha de Juan Julio Roqué, membro fundador da organização guerrilheira Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) e dirigente da organização Montoneros. Em seu filme testemunhal, a diretora afirma: “Preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”.

<sup>6</sup> Carri é filha de Ana María Caruso e Roberto Carri, sociólogo e ensaísta argentino, fundador das “Cátedras Nacionales”. Seus pais foram militantes na organização Montoneros, sequestrados e desaparecidos quando Albertina teria seus quatro anos de idade.

## Introduzindo o lugar da família no Novo Cinema Argentino

O chamado Novo Cinema Argentino (NCA), vinculado à produção cinematográfica dos anos 1990 e estendendo-se para a primeira década dos anos 2000, para Malena Verardi (2009) trata-se de um movimento<sup>1</sup> que se estabelece por meio da consolidação de rupturas e introdução de um novo cenário na cinematografia argentina. Se não há um programa estético, há sim um novo regime criativo (contrário aos anos 1980) atrelado a inovações no plano diegético, nos aspectos relativos à produção e exibição dos filmes. Verardi (2009: 184, tradução nossa) observa que as estratégias cinematográficas tendem a propor organizações-chaves para decifrar mensagens ou alegorias que, em certa extensão, permitem interpretar o estado da sociedade argentina: “os finais abertos, a ambiguidade de alguns personagens, a opacidade das histórias, a ausência de direcionamento”<sup>2</sup> buscam inferir identificações com o espectador argentino que pode construir proposições conectadas às experiências extradiegéticas.

Se o NCA tende a criar metonímias e metáforas da sociedade argentina, em suas imagens a família é a instituição que melhor pode expressar as diversas alternativas de sujeições e os múltiplos trajes de violências inerentes à sociedade que ali se apresenta (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004). Pais e filhos que durante os governos opressores na Argentina tiveram as famílias destroçadas buscam, das mais diversas maneiras, reconstruir suas memórias – das ações das Mães da Praça de Maio<sup>3</sup>, por exemplo, até as produções de filmes em primeira pessoa realizados por órfãos documentaristas<sup>4</sup> como Maria Inés Roqué<sup>5</sup>, com *Papá Iván* (2000), e Albertina Carri<sup>6</sup>, com *Los rubios* (2003), é possível vislumbrar a presença de sensibilidades afetadas por ambientes familiares rompidos. Nessa perspectiva, podemos considerar que o cinema aqui em pauta revela-se como potência que *re-apresenta*<sup>7</sup>, na tela da sala escura, cotidianos domésticos como rastros que inferem as cicatrizes de uma nação que se viu duramente assujeitada, desamparada, aviltada.

Os filmes ficcionais do NCA apresentam, por meio dos (des)agrupamentos familiares que colocam em tela, a tragicidade dos acontecimentos e de seus consequentes desdobramentos como inferência de uma espécie de biografia coletiva. Os cineastas, assim, tensionam o vivido e o narrado, passado e presente, figuras de ausências, mortes, desaparecimentos, exílios.

Estas afirmações não implicam um vínculo obrigatório entre o cinema e a realidade política e/ou social, mas a construção de uma natureza política que, direta e indiretamente, alude a essa realidade, com formas de intervenção que compõem e decompõem a realidade por meio de uma invenção poética. (AMADO, 2009: 10, tradução nossa)<sup>8</sup>

O ambiente doméstico, a casa e seus convívios familiares, presentes no NCA, funcionam como propulsores de movimentos afetivos que podem nos deslocar para experiências inusitadas dadas pelas linhas tênues e eventualmente transitórias dos *convívios voluntários*, geralmente cultivados no lugar tradicionalmente reconhecido como casa-lar, onde o convívio se dá voluntariamente pelos *laços familiares*<sup>9</sup>; dos *convívios impostos*, por exemplo, aqueles vivenciados em prisões ou similares – que podem ser físicas (nas casas de detenção, em que o sujeito é condenado legalmente a permanecer enclausurado) ou afetivas (em que o sujeito se torna refém dos *laços familiares* em ambientes convencionalmente reconhecidos como lares); e dos *convívios abortados*, em que o sujeito é retirado do espaço que considera como lar para criar novas redes de afetos (ou não), podendo construir uma nova casa por intermédio, por exemplo, dos movimentos migratórios (FISCHER; VAZ, 2018).

Dentre as diversas imagens que caracterizam as construções estéticas e diegéticas do NCA, figuram aquelas atinentes aos *convívios abortados* – tal como se dá no filme *Pizza, birra, faso* (1998)<sup>10</sup>, que *re-apresenta* uma jovem geração

<sup>7</sup> Para Sandra Fischer (2006: 108), “representar o mundo – apresentá-lo novamente – já é criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras da realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso”.

<sup>8</sup> No original: “Estas afirmaciones no suponen un vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo e indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética”.

<sup>9</sup> Ressalta-se aqui que os *laços de família*, já analisados por Amado e Domínguez (2004), se constituem por meio da ligação e da união, mas também simbolizam a armadilha e a fraude, pois o que une também separa; a ligação familiar é o que impede alguém de realizar certas coisas ou agir de diferentes maneiras – ou seja, para as pesquisadoras, os laços familiares são paradoxais, propiciando enlases e separações, ataduras e cortes, identificações e diferenças, numa categoria que é discursiva, cultural, social e teórica. Desse modo, o convívio familiar, primeiramente voluntário, pode tornar-se imposto ou abortado.

<sup>10</sup> Centrada em Buenos Aires, essa narrativa fílmica revela a rotina de jovens amigos que se juntam a um motorista de táxi para roubar os passageiros. Quando acham que estão sendo enganados pelo comparsa, decidem planejar seus próprios roubos.

<sup>11</sup> O filme trata de um recorte da história da jovem Julia, que é acusada da morte de um dos seus dois parceiros – com os quais dividia o ambiente da casa e seus (des)afetos – e condenada à prisão. Por estar grávida, é direcionada a uma ala especial de celas destinadas a detentas com filhos pequenos, na qual as mães são autorizadas a permanecer com suas crianças até que completem quatro anos de idade.

<sup>12</sup> O espaço se dará por meio dos movimentos afetivos e sensíveis do cotidiano – concernentes à estesia – enquanto as paisagens se constituem por intermédio da imobilidade dos corpos e dos laços afetivos, aproximando-se da automatização do cotidiano: a anestesia (FISCHER; VAZ, 2018).

(os filhos desamparados do neoliberalismo?), que sem sucesso busca enraizar-se e sobreviver num território que não os acolhe, no qual cada tentativa de apropriação resulta em exclusão reiterada. A trama finaliza exibindo um pai assassinado por um militar – representante do sistema vigente – enquanto uma mãe com o filho ainda no ventre abandona a Argentina para o Uruguai (convívio abortado pela morte paterna e pelo movimento de deserção mãe/filho em busca de vida nova em terra estrangeira). Como bem aponta Giorgio Agamben (1998), o exilado, despossuído de sua condição de cidadão e, portanto, de seu direito à vida, pode salvar-se diante do voo perpétuo ou da partida para um país outro; em *Pizza, birra, faso*, temos o duplo movimento.

Convívios abortados podem ser também verificados na obra de Pablo Trapero, cineasta que se destaca nos primórdios do NCA, com o lançamento do longa-metragem *Mundo grua* (1999). Sua cinematografia é analisada por Daniela Gillone (2015: 140) como uma ampliação do termo *exílio*:

Em *Mundo grua* (1999), uma figura marginal vive uma busca interminável por emprego e acaba se isolando por esta razão nesta condição. Em *El bonaerense* (2002), entrar para a “instituição polícia” é a saída para se ter absolvição de um crime cometido. Em *Leonera* (2008), o exílio se concretiza no universo do cárcere, marcado pela injustiça. É com essa abordagem que o diretor explora o exílio em suas dimensões políticas e/ou econômicas, e o associa ao estranhamento de realidades impostas.

Aproximando-nos da pesquisa de Gillone e nos aprofundando nas relações que tangem os convívios familiares abortados, olharemos atentamente para o filme *Leonera*<sup>11</sup> (Pablo Trapero, 2008). Pensaremos o lugar da família no NCA, observando-o como sintoma de uma sociedade imersa em reiteradas crises e violências políticas, considerando, assim, que os deslocamentos (típicos dos convívios abortados) e as possíveis ressignificações de ambientes domésticos podem ser pensados como rastros e restos de mecanismos opressores – logo, os convívios familiares poderão ser condescendentes ao sistema classificatório de opressão/submissão, reafirmando o lugar de morada como paisagem anestésica; ou transgressores, possibilitando a criação de brechas fugidias e a construção do espaço estésico<sup>12</sup>.

### **Leonera: o movimento fugidio pela busca familiar**

Pensar no ambiente doméstico e no convívio familiar, como potência de experiências estéticas, é aproximar-se de um conjunto de coisas e seres que se relacionam e constroem sensibilidades como “uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada” (PESAVENTO, 2005). Essas relações sensíveis entre sujeitos, objetos e lugares derivam do que chamaremos de espaço estésico. Desse modo, “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (SANTOS, 1988: 26).

O ambiente doméstico, por meio dos movimentos afetivos que nos deslocam para novas experiências e provocam alterações sem volta, deixa de ser uma paisagem anestésica, constituída apenas de sua fisicalidade edificada, para ser preenchido pelos modos de vivenciar o espaço e suas possibilidades. Ao trazermos o ambiente doméstico como apropriação estética e estésica, consideramos que “pensar nas sensibilidades é, pois, não apenas mergulhar no estudo do indivíduo e da subjetividade, das trajetórias de vida, enfim. É também lidar com a vida privada e com todas as suas nuances e formas de exteriorizar – ou esconder – os sentimentos” (PESAVENTO, 2005).

Em *Leonera* temos uma protagonista colocada à margem da sociedade, compelida a deslocar-se perseguindo o traço tênue de uma linha que oscila entre a fuga e a busca. Se o deslocamento pode ser um sintoma de exclusão, Belén Gache (2004) sustenta que o pensamento nômade se apresentará, também, como oposição ao pensamento do Estado, notadamente o do tipo totalitário – que busca dominar e normatizar: no filme em tela destaca-se a empreitada da protagonista tentando escapar do sistema carcerário, instância coercitiva e território essencialmente disciplinador. Ana Amado (2004), ainda, considera o filme de Trapero como uma película que manifesta os desassossegos dados pela ordem social, por rasgos de identidade sexual ou por violar alguma norma estabelecida: é possível notar ali a negação e a transgressão da ordem pública, o que viabiliza a apropriação/resgate da vida privada – ou seja, para desconstruir uma paisagem anestésica/disciplinadora é necessário criar escapatórias/brechas fugidias na construção do espaço estético/afetivo.

### Convívios abortados e brechas escapatórias

No filme *Leonera* é possível citar ao menos três convívios domésticos abortados: a relação problemática com a mãe, que forçara a protagonista Julia a viver sozinha na Argentina; a forçosa saída de Julia do lar para o presídio, legitimada pela força do Estado; e o convívio abortado de Julia com o filho – legalmente imposto pelo regime prisional.

O foco na separação entre mães e filhos sugere uma aproximação com as Madres de Plaza de Mayo, mulheres que desde a última ditadura na Argentina, encerrada em 1983, se reúnem em protesto e manutenção da memória dos filhos desaparecidos. É possível traçar um paralelo entre essa narrativa extradiegética de mulheres separadas de seus rebentos por militares e a trama vivida pela personagem Julia – impedida, pela hierarquização opressiva imposta pelo ordenamento da prisão, de compartilhar o cotidiano com seu filho Tomás, e condenada por um assassinato que nem mesmo recorda-se de ter executado (irônica aproximação crítica à campanha da *reconciliação amnésica* (SARLO, 2016: 39)<sup>13</sup> que tem lugar nos governos ditatoriais e reitera-se nos governos democráticos sucessores). Em *Leonera*, é possível que a protagonista exaurida pela coabitação e convivência conflituosa com seus dois parceiros tenha sido responsável pelo exercício de uma violência brutal (causara a morte de um deles); não obstante, é patente que ela não se recorda do que efetivamente ocorrera. Seja como for, acaba penalizada: é forçada a confrontar-se com a situação irreduzível e sofre as consequências desastrosas (do ato supostamente praticado e/ou do esquecimento traumático) que culminam em sua condenação e reiteram violências legitimadas por um sistema autoritário que inapelavelmente encarcera corpos e afetos.

<sup>13</sup> A reconciliação amnésica trata de um mecanismo pós-ditadura proposto pelo presidente Menem e entendido como uma certa “moda do esquecimento” em que frases banais (“virar a página”, “reconciliar-se para construir o futuro”, “pacificar”) expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento.

<sup>14</sup> *Quadriculamento*, aqui, refere-se a organizações arquitetônicas disciplinares, planejadas de forma que os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas” (FOUCAULT, 2014: 141).

<sup>15</sup> O termo *leonera* alude a uma espécie de “lugar de passagem”, designando as áreas em que nas prisões os detentos devem aguardar o início de seus julgamentos. *Leonera* é também a denominação dada a jaulas nas quais as leas são encarceradas, enquanto prenhes – o que remete à ala que na penitenciária feminina do filme é destinada a mães e respectivas crias.

Na Argentina submetida à ditadura – que teve lugar entre os anos 1976 e 1983 – os pais considerados subversivos tinham os filhos subtraídos de seus convívios. As crianças tornavam-se “propriedade” do estado, *quadriculadas*<sup>14</sup> em ordens disciplinares, e adotadas por famílias de militares. O bebê de Julia é enquadrado em “leonas”<sup>15</sup>: vive seus primeiros anos de vida desenvolvendo-se entre as barreiras, grades e vidraças blindadas inerentes à arquitetura prisional (Figura 1). Percebe-se, nas celas por onde mãe e filho restritamente circulam, traços de decoração doméstica, como a toalha de mesa florida. Tentativa de ressignificar o ambiente do cárcere em ambiente doméstico? Aqui e ali, vislumbramos uma criança distraída com brinquedos e mamadeiras, objetos por vezes empunhados à moda de revólveres – figura comum no cotidiano dos infantes, na rotina compartilhada com policiais que com frequência portam e ostentam armamentos.

O pequeno Tomás já vem ao mundo na situação de encarcerado: sua mobilidade e a convivência com a mãe, modalizadas pelo sistema carcerário, são mediadas e limitadas pelo governo. A avó materna, é certo, reivindica a guarda do neto: fora do presídio, entretanto, notamos que os enquadramentos fílmicos seguem reiterando a figura da criança imersa em uma experiência ainda limitada, enclausurada,



determinada por uma ordem opressiva que o separa da mãe e do mundo exterior. A rotina da avó, atada a um cotidiano regrado por compromissos, tanto quanto as impeditivas estruturas arquitetônicas dos ambientes públicos e privados, inviabiliza o acesso ao cenário urbano, a paisagens outras; as barreiras físicas as mais variadas (Figura 2) impõem suas presenças impeditivas, impossibilitando a apropriação do ambiente, a constituição afetiva do espaço estético.



*Figura 1: Frames do filme Leonera: dentro do cárcere do sistema prisional Tomás tem seu olhar mediado por grades e janelas*



*Figura 2: Frames do filme Leonera: fora do cárcere do sistema prisional, após o convívio abortado com a mãe, o olhar de Tomás continua mediado por grades e janelas*

Se Tomás tem sua visão de mundo sempre mediada por grades e janelas, Julia, em busca de criar laços e afetos com o filho, atravessa portas. Rompe com os limites da paisagem opressiva e anestésica para criar espaços estéticos preenchidos por subversivos movimentos físicos e afetivos. Quando, devido às imposições inerentes à condição de detenta, acaba tendo abortada sua convivência com o filho, a jovem é autorizada a visitá-lo, por poucas horas, na casa da avó – sua própria mãe, com quem ela não desenvolvera, já mencionamos, estreitas relações de afeto. No plano sequência em que a protagonista presidiária é conduzida por uma das guardas pelo longo corredor que se estende entre sua cela e a saída do cárcere, temos a oportunidade de acompanhar uma meticulosa filmagem de travessia, em que inúmeras portas vão sendo destrancadas e abertas para Julia. Uma antecipação, talvez, do que estaria por vir – um mundo de portais descerrados, amplo, distante dali. Na ocasião da visita, ainda que acompanhada da presença repressora de uma policial, Julia aproveita a oportunidade para fugir: chegando à casa da mãe, em um momento de distração de sua “vigia” consegue trancafiá-la na cozinha. Nessa ação de aprisionar seu algoz a personagem inverte, subversivamente, os papéis encenados. E a figura da porta, amplificada, surge na narrativa revestida de uma potência ambígua, significativa: na sequência em que a jovem empreende a fuga, acompanhada do filho, a porta tanto se fecha (no sentido literal, encerrando a policial dentro da cozinha) quanto se abre (no sentido metafórico, libertando a protagonista da vigilância que lhe é imposta e, consequentemente, da clausura do cárcere).

Adiante no filme, a última barreira/travessia enfrentada por Julia terá lugar na fronteira entre a Argentina e o Paraguai (Figura 3), evocando as fugas e os movimentos migratórios tão comuns em sociedades que enfrentam crises e padecem de violências exercidas por governos repressivos. Nos últimos planos, quando avistamos Julia e Tomás a caminho, não há portas. Encerram-se as

barreiras físicas. Também o movimento da câmera (tipicamente, caracterizado como um olhar vigilante) se distancia das personagens. Extingue-se, finalmente, em certa medida, a violência do controle opressor mediado por isolamentos arquitetônicos e olhares panópticos (FOUCAULT, 2014).



*Figura 3: Frames do filme Leonera: após a superação de todas as barreiras físicas, Julia e Tomás conseguem recuperar o convívio familiar, numa sugestão de possível apropriação do espaço, libertos da condição de vigiados pelo sistema carcerário (e pelo olhar da câmera que deixa de acompanhá-los)*

Em flagrante libertação do espaço – físico e cinematográfico – os corpos das personagens soltas seguem a caminhada, sugerindo possibilidades de encontro e sociabilidade em um novo habitar, na recuperação da identidade, paradoxalmente, com os documentos falsificados que Julia obtivera por intermédio da companheira ex-detenta. A fuga exitosamente empreendida configura a busca pela manutenção do *laço familiar* que, fragilizado, pode ser esgarçado, sofrer brutais desatamentos e cortes, mas que pode também estreitar-se por fortes, resilientes e resistentes ligaduras afetivas (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Na busca da preservação do grupo familiar, por modificado e peculiar que seja o tipo de agrupamento, as personagens e as imagens de Trapero sugerem a renovação da história: se muitas mães perderam seus filhos durante as repressões ditatoriais na Argentina, o movimento migratório como elo de movimento afetivo contesta a condição de sujeição e submissão inerente à ordem classificatória de uma instituição familiar a que “a sociedade e o estado modernos estão prontos para castigar suas posições desviantes, condenar suas rebeldias e punir seus erros” (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Em *Leonera*, a mãe liberta o filho de uma tradição opressiva, das grades visíveis e invisíveis que o enquadram, contido, inserindo-o em uma ordem política pré-determinada. Não se trata de fugir às suas origens, ao destino e às lutas de uma terra sua, mas de preservar a própria existência, para que então se torne exequível a preservação/reconstrução da memória coletiva.

### Considerações últimas

Este estudo se propôs a refletir sobre a poética da família de um certo Novo Cinema Argentino, focando as lentes em *Leonera*. Como potência de convívios abortados e recuperados, o filme de Pablo Trapero elucida as artimanhas de uma política de exclusão que, na promessa da manutenção da ordem, oprime uma parcela da sociedade, *quadriculando-a* “à margem de...”. As imagens revelam, fragmentariamente que seja, convívios familiares estruturados e articulados por preceitos cristalizados e políticas limitadoras que tipificam as relações e modalizam-nas por meio de disciplinamentos legalizados, de convenções que determinam a forma como devemos realizar as apropriações (ou não-apropriações) de ambientes arquitetonicamente planejados e programados para o exercício do ordenamento e do controle – tanto no que diz respeito à esfera pública (o presídio, a *casa* de detenção) quanto ao âmbito privado (a casa familiar convencional).

Julia tem seu espaço doméstico violentamente invadido pela força policial cujos agentes, deparando-se com dois corpos masculinos vilipendiados –

um machucado e outro morto –, acusam e dão ordem de prisão à mulher em choque, ao corpo feminino transgressor, abortando sua relação com o ambiente de morada, com sua rotina norteadora. Uma vez no lugar legalizado do cárcere, entretanto, Julia escava brechas e busca ressemantizar o local que lhe é imposto. Impelida prioritariamente pelo desejo de preservar o convívio amoroso com o filho, na tentativa de ultrapassar as fronteiras físicas da prisão, ela movimenta-se apoiada numa ordem sensível que lhe permite romper com os *quadriculamentos* (FOUCAULT, 2014) que lhe são impostos, fraturando muito além da ordem simbólica cultivada pelo afeto, superando a ordem da fisicalidade da clausura. Sua fuga com o filho em direção ao devir migratório tece – *imagina* – e permite o enlace inusitado entre o afeto familiar reconfigurado e a potencial apropriação de um espaço duplo, um espaço outro. De acolhimento e libertação, num movimento de negação contra as formas socializadas do dever, anulando o cárcere e consequentemente a imobilidade: “[...] a etapa necessária para, em seguida, poder-se afirmar outros valores. Ela é portanto o meio para uma abertura do mundo dos valores, para uma retomada do devir axiológico, a porta aberta para a singularidade e para a alteridade” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014: 25).

Assim, o sentimento do exílio apresenta na tela do cinema de Trapero uma fuga das imposições que separam os elos familiares – ao passo em que a personagem busca brechas afetivas na relação com o filho, elas são forçosamente preenchidas por ordens de opressões hierárquicas advindas da ordem governamental. Ou seja, “o sentimento de exílio está relacionado a um trabalho que questiona as instituições sociais” (GILLONE, 2015: 147), uma escapatória construída para descortinar um “outro mundo ainda não articulado, mas articulável, [...] *apresentando* muitos pontos em comum com a estesia” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014: 29, grifo nosso). Temos personagens que negam a moral vigente, que as condena à marginalidade social; a partir dessa negação, buscam ressignificar paisagens opressoras em espaços afetivos, empenham-se em unir laços que quase sempre acabam sendo violentamente desfeitos na intervenção da ordem pública no plano do privado. A partida para o país estrangeiro surge ante os despossuídos da condição de “livres cidadãos” como a possibilidade última de redenção, facultando-lhes, talvez, o direito à existência e à eleição de modalidades de vida que lhes possam conferir dignidade: o desterro poderá, paradoxalmente, impulsionar movimentos transformadores de apropriações, capazes de produzir/construir paisagens que se configurem como espaços, enfim, estésicos.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Homo sacer: sovereign power and bare life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- AGUILAR, G. *Otros mundos: un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AMADO, A. Ficciones críticas de la memoria. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 55-64, 2004.
- AMADO, A. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AMADO, A.; DOMÍNGUEZ, N. Figuras y políticas de lo familiar: una introducción. In: AMADO, A.; DOMÍNGUEZ, N. (org.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 13-39.
- FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FISCHER, S.; VAZ, A. O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estéticos? *Rumores*, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 221-241, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

GACHE, Belén. Las derivas de Juanito Laguna. In: AMADO, A.; DOMÍNGUEZ, N. (org.). *Lazos de familia*: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 245-265.

GILLONE, A. D. S. Ressignificações do exílio no cinema argentino. In: AGUILERA, Y. (org.). *Imagem e exílio*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 137-148.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. O belo gesto. In: NASCIMENTO, E. M. F. S.; ABRIATA, V. L. R. (org.). *Formas de vida*: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 13-33.

LEONERA. Direção de Pablo Trapero. Argentina: Matanza Cine, 2008. DVD (113 min).

PESAVENTO, S. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 4 fev. 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/229>. Acesso em: 29 mar. 2018.

PIZZA, birra, faso. Direção de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro. Argentina: Palo y a la Bolsa Cine, 1998. Netflix (80 min).

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 2016.

VERARDI, M. El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época. In: AMATRIAIN, I. (org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005*: industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Ciccus, 2009. p. 171-189.

WOLF, S. Las estéticas del Nuevo Cine Argentino. El mapa es el territorio. In: BERNADES, H.; LERER, D.; WOLF, S. (org.). *Nuevo Cine Argentino*: temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Fipresci, 2002. p. 121-128.